

Scrivere l'identità

I racconti di guerra di Liviu Rebreanu¹

ANGELA TARANTINO

UN TRAGITTO verso la morte, verso un destino di sangue è uno dei percorsi che si può intraprendere leggendo le prose di Liviu Rebreanu (1885-1944) dedicate alla Prima guerra mondiale. Compongono questa costellazione testuale il romanzo *Pădurea spânzuraților* (La foresta degli impiccati) pubblicato nel 1922 e i tre racconti *Hora morții* (1916, La danza della morte), *Catastrofa* (1919, La catastrofe) e *Ițic Ștrul, dezertor* (1920, Ițic Ștrul, disertore).

Sia nel romanzo che nelle prose brevi L. Rebreanu non racconta la guerra in quanto evento catastrofico per l'esistenza comunitaria o individuale: la scena del conflitto è lo spazio entro cui si consumano destini individuali che portano dentro di sé le stimate della tragedia. La visione tragica dell'esistenza che connota tutta la scrittura dell'autore, a partire dalle prose brevi dell'esordio fino ai grandi romanzi della maturità, è stata ben evidenziata da N. Balotă che così commenta la predilezione di Rebreanu per le narrazioni in cui i protagonisti rimangono impigliati in una trama sanguinosa che ha come unico epilogo la morte violenta:

Le prose dello scrittore hanno, quasi tutte, al loro centro un evento sanguinoso. I suoi eroi non possono uscire da un cerchio del sangue. [...] Il romanziere costruisce le sue opere, come i tragici antichi, intorno a un sacrificio sanguinoso. Utilizziamo, evidentemente, la parola «sacrificio» nel senso generale dell'immolazione di una o più creature. Il fatto stesso che Rebreanu sia stato attratto da temi – apparentemente diversi – avendo però la morte sanguinosa inscritti in loro, è significativo per l'identificazione del suo universo immaginario con un universo della violenza. Il fatto era visibile già nelle novelle con cui lo scrittore ha iniziato la sua carriera e che annunciavano il successivo romanziere solo nella misura in cui noi, post hoc, vi riconosciamo alcune peculiarità di questi temi. Un certo sentimento tragico della vita si sprigiona tuttavia da questi racconti.²

Il destino tragico di Haramu e Boroiu, David Pop, Ițic Ștrul, i protagonisti dei tre racconti, è segnato ancor prima dell'arrivo al fronte: la partenza per la guerra coincide con l'inizio del percorso che li porterà verso il compimento di ciò che la sorte ha scritto per loro. Il conflitto armato è l'innescò e lo specchio di conflitti interiori, individuali, che si risolvono solo con la morte.

Posta sullo sfondo, la guerra non è mai descritta come uno spettacolo esteticamente grandioso. I soldati di Rebreanu non sono mai eroi. Anche quando compiono azioni militarmente efficaci, essi sono individui costretti dalla Storia a misurarsi con la tragicità di un destino che non possono eludere. La guerra diventa quindi il «fatto sanguinoso», «l'universo della violenza» per eccellenza, come si intravede nelle parole che l'autore mette in bocca ai suoi soldati:

La guerra, Ion!... Questo è: sangue, morte, dolore, flagello del mondo. (62)

Mio caro, riprese Oprisor con una lieve esitazione, prima di tutto dobbiamo metterci d'accordo che la guerra è guerra, vale a dire una cosa estremamente tragica, la più tragica che il mondo conosca. Cosa c'è di più terribile di uccidere qualcuno che non ti ha mai fatto qualcosa di male, un povero sconosciuto di chissà quale lontano paese, che potrebbe essere la persona più perbene sulla faccia della terra? (95)

I soldati trasportati al fronte sono paragonati a un gregge condotto al macello: “E al crepitio delle macchine si mescolano dolenti le grida e i canti dei soldati stremati, simili al belato di un gregge di pecore portate al macello” (39).

La stesura dei tre racconti, che fra il 1916 e il 1920 vengono pubblicati separatamente in volume o in riviste, coincide con quella dei primi due romanzi: *Ion* e *La foresta degli impiccati*, ai quali l'autore lavora negli stessi anni. La cronologia della redazione, pur non implicando una relazione di dipendenza fra le due serie di forme narrative, rivela una modalità di scrittura che ha nel recupero, nel riuso di nuclei e/o temi uno dei suoi tratti peculiari. In tutti e tre i racconti infatti si possono enucleare spunti narrativi che trasferiti nell'intreccio dei grandi romanzi danno all'opera di Rebreanu un aspetto di sostanziale coesione interna. Una coesione tematica rigorosa si rintraccia d'altro canto nelle tre prose brevi, consentendone una lettura in sequenza lungo un filo narrativo che ha nel conflitto e nel viaggio i punti di sostegno.

Dai campi di battaglia della Prima guerra mondiale, sfondo della messa in scena narrativa, ai conflitti individuali, interiori in cui si dibattono gli eroi protagonisti – lo scontro per il possesso della stessa donna che oppone Haramu e Boroiu, il dilemma innescato da un'appartenenza identitaria problematica qual è quella rumeno-transilvana per David Pop o quella ebraica per Ițic Ștrul – la condizione di conflittualità è ciò che rende peculiare la trama delle tre storie.

Al tema del conflitto si affianca quello del viaggio. In tutti e tre i racconti i protagonisti affrontano un viaggio che li costringe a spostarsi dallo spazio comunitario, familiare, chiuso, in uno spazio per antonomasia eterotopico, senza identità e dai confini mobili com'è quello del fronte di guerra. Il viaggio iniziale, comune, diventa la cornice entro cui si incastrano i diversi itinerari percorsi dai protagonisti che si ritrovano a condividere lo stesso punto di arrivo: la morte violenta, tragica, che sopraggiunge sempre in modo quasi inaspettato.

La dislocazione sul fronte di guerra provoca la deflagrazione dei conflitti individuali, antecedenti alla partenza e che fino al quel momento erano rimasti in uno stato di latenza. L'indifferenza di David Pop nei confronti della questione identitaria che anima

la vita sociale di Năsăud; la rabbia repressa di Boroiu nei confronti del rivale Haramu; la relazione amichevole di Ițic con Ghioagă sono gli stratagemmi che rafforzano la cesura fra i due spazi e i due tempi del racconto: il tempo e lo spazio della vita comunitaria e quelli della vita al fronte. In tutti e tre le storie, nello spazio comunitario, dove il conflitto ha origine, quest'ultimo non emerge, è tenuto sotto controllo. La dislocazione in un universo di violenza, qual è il teatro di guerra, ne innesca l'esplosione. Nel presente della storia narrata non esistono più stratagemmi di contenimento; non esistono soluzioni di compromesso, come quelle messe in atto nello spazio comunitario. Lo scioglimento del conflitto trova soluzione solo nella morte.

Ne *La danza della morte*, il racconto che apre la serie delle prose ambientate durante la Prima guerra mondiale, la guerra fa da sfondo e da contrappunto al conflitto che oppone Haramu e Boroiu, i due uomini che combattono per la stessa donna. È un conflitto scatenato dalla passione, in gioco non è la conquista o la difesa di un territorio, ma il possesso di Ileana. Questo nucleo narrativo sarà ripreso da Rebreanu nel suo primo romanzo *Ion* (1920), che segnerà il passaggio dalla prosa breve alla scrittura romanzesca, consacrandolo come autore canonico della letteratura rumena moderna. Il tema tuttavia era già stato esplorato dall'autore in *Răfuiala* (Il regolamento di conti), una delle prime novelle scritte in rumeno, pubblicata, nel 1909, nella rivista «Luceafărul». Il titolo del racconto del 1909 rende ragione dell'epilogo della storia. La lotta fra i due maschi che si contendono la stessa donna si conclude infatti con uno scontro finale, dove il marito geloso uccide a mani nude il rivale: «Sentiva che il sangue gli ribolliva come in un caldaio. E una voce da dentro continuava a incitarlo. “Ora!!!... Ora!” si disse Toma piano. Saltò svelto su Tanase e lo afferrò per il collo. “Adesso, Tănase, regoliamo i conti!...”»³

Le affinità fra *Răfuiala* e *Hora morții*, due storie fondate sulla passione amorosa e accomunate dall'epilogo tragico, appaiono più evidenti se si considera che nell'edizione del 1932, l'ultima in cui i tre racconti di guerra sono pubblicati insieme (*Ițic Ștrul, dezer-tor*, 1932), *Hora morții* porta il titolo *Fapt divers* (Fatto di cronaca), quasi a voler rimarcare la distanza fra l'episodio narrato e la vicenda storica entro cui si svolge.

La predilezione di L. Rebreanu per le architetture narrative fondate sulla simmetria e il contrappunto, messa in rilievo dalla critica letteraria soprattutto nei romanzi⁴, trova conferma anche nelle prose brevi che precedono o accompagnano la stesura delle grandi narrazioni romanzesche. In tal senso, i racconti di guerra non fanno eccezione, al contrario possono considerarsi dei testi esemplari della modalità di scrittura rebreariana.

In *Hora morții*, i due antagonisti sono costruiti in modo speculare. Per tutto l'arco del racconto alla paura di Haramu si contrappone la noncuranza di Boroiu di fronte al pericolo: l'uno ossessionato dalla paura della morte, l'altro spavaldo nell'affrontare lo scontro con il nemico. Legati a doppio filo, il destino dell'uno non può essere separato da quello dell'altro. L'ossessione della morte di Haramu, che diventa sempre più parossistica via via che il racconto si avvicina all'epilogo, si alimenta fino a confondersi con la paura che Boroiu voglia ucciderlo per riprendersi Ileana. Il suo rivale, per converso, riesce a sopravvivere fino a quando non mostra cedimenti interiori: il dolore rabbioso provato per l'abbandono di Ileana diventa la sua protezione, alla stregua di una invisibile corazza che gli impedisce di essere colpito. Il rancore di Boroiu, nella sua ossessiva perseveranza, è il sentimento spe-

colare al terrore di Haramu di cui sembra alimentarsi. La morte dell'avversario scardinando la sua impalcatura protettiva è l'evento che fa precipitare il racconto verso l'epilogo tragico. Distrandolo dal suo odio, la scomparsa del rivale lo ha reso vulnerabile ai proiettili che fino a quel momento sembravano averlo intenzionalmente schivato. La scena finale è pervasa da una sottile traccia di religiosità che fa presagire una punizione divina nei confronti del caporale Boroïu che non ha rispettato la promessa fatta a Ileana prima di partire: proteggere il padre dei suoi figli. La chiusa rimarca il tono tragico del racconto. L'elemento naturale, in questo caso il sole, non è il testimone pietoso che cerca di mitigare le tracce della morte sul volto della vittima, come accade in *La catastrofe* e *Ițic Ștrul*: la sua ira avvolge con altro sangue il cosmo sconquassato dalla tempesta della guerra.

La danza della morte viene pubblicata nell'aprile del 1916, prima dell'entrata in guerra della Romania, che avverrà di lì a qualche mese, il 27 agosto. Rebreanu completa la prima stesura de *La catastrofe* nel novembre dello stesso anno (5 novembre 1916)⁵, nella Bucarest occupata dall'esercito tedesco in seguito alle sconfitte subite dall'esercito rumeno sul suolo transilvano⁶, quindi in uno scenario politico completamente diverso da quello di inizio anno.

Fino all'entrata della Romania in guerra, il conflitto aveva coinvolto i rumeni di Transilvania, che combattevano nei ranghi dell'esercito ungherese, solo come sudditi dell'Impero bicefalo in guerra contro nemici estranei alla propria storia. L'impegno bellico non aveva ancora assunto per loro i tratti dello scontro interetnico, costringendoli a confrontarsi con il dilemma identitario: come soldati asburgici sarebbero stati obbligati al rispetto del giuramento di fedeltà all'Imperatore, come rumeni sarebbero stati costretti a trattare da nemici soldati che consideravano fratelli di sangue, in nome di una comune appartenenza etnica.⁷

Questo è lo sfondo su cui si innesta il racconto della «catastrofe» esistenziale vissuta da David Pop, il protagonista del secondo racconto di guerra e prototipo letterario di Apostol Bologa, il rumeno transilvano protagonista di *La foresta degli impiccati*, il romanzo che apparirà nel 1922.

Nel raccontare il dilemma di David Pop, Rebreanu dà consistenza letteraria alla propria biografia: suddito dell'Impero austro-ungarico, ex ufficiale del Regio Esercito Ungherese, esule nella capitale del paese cui appartiene per un legame di sangue che non ha alcuna valenza giuridica, sebbene non «sia» David Pop sarebbe potuto esserlo.⁸ Il viaggio che David Pop intraprende quando lascia Bistrița, l'ultima città della Transilvania dove sosta prima di partire per il fronte serbo, toccando tutti i fronti della guerra, e che ha come approdo Arad, la città dove arriva il convoglio che porta i soldati a combattere sul fronte rumeno, sarebbe potuto essere il suo viaggio.

La catastrofe è il racconto di un percorso che segue un tragitto quasi circolare: partenza da Bistrița, la città nel nord-est della Transilvania, quasi al confine con la Moldavia, arrivo ad Arad, nella parte sud-occidentale della regione. Il punto di arrivo e quello di partenza non sono gli stessi così come non è lo stesso David Pop⁹: ciò che è cambiato è la funzione protettiva della parola *dovere* (*datorie*), la parola alla quale si era aggrappato nei due anni che precedono il suo arrivo ad Arad, una parola rifugio, sostegno, una parola talismano che lo aveva protetto dal guardare il fondo dell'abisso in cui rischiava di precipitare:

Né gli era passato per la mente di chiedersi cosa fosse il dovere. Si era aggrappato a questa parola, e si accontentava di avervi trovato un sostegno abbastanza solido. Forse, se avesse cercato di capire, avrebbe perduto la calma e la padronanza di sé. Forse, qualora avesse voluto scoprirlo, per lui si sarebbe spalancato un abisso talmente spaventoso da venir sopraffatto dall'inquietudine e dal terrore. Forse percepiva tutto questo e intenzionalmente soffocava alla radice qualsiasi pensiero angoscioso. (77)

Altre due parole avevano distrutto la corazza di protezione: *rumeni*, la parola pronunciata con disprezzo dai commilitoni subito dopo la prima sconfitta subita sul suolo transilvano: «“Amico, è successo che i tuoi rumeni ci hanno preso alle spalle [...] Come banditi, come ladri! Sono piombati in Transilvania, forse in questo momento sono nel mio villaggio, forse quei miserabili devastano la mia casa natale!” invece il tenente siculo con uno sguardo feroce» (85) e *nemico*, la parola che gli era affiorata alle labbra dopo aver visto con gli occhi dell'anima l'esercito rumeno (nemico) conquistare la Transilvania:

Vedevo con la mente tutta la carta della Transilvania, circondata dai selvaggi Carpazi, con tante armate, colonne infinitamente lunghe affrettarsi intrepide fra le gole strette e tortuose, entrare nei villaggi, mentre le donne e i bambini guardavano con stupore sulle porte, avanzare senza indugio attraverso Alba Iulia, Cluj, Sibiu, fino al Tibisco, inarrestabili, chissà fino a dove!... All'improvviso, però, gli ronzarono nelle orecchie le offese del siculo, la visione sparì e all'opposto iniziò a pensare alle terribili battaglie che dovevano esserci da quelle parti contro il nemico che si era riversato nel paese. Un brivido di vergogna lo attraversò quando si accorse di aver gioito per un attimo dell'irruzione delle armate nemiche sul suolo patrio. Ma di nuovo, improvvisamente, d'istinto, mormorò con tristezza e preoccupazione: «Nemico... Nemico...». La parola gli faceva male dentro. (88)

L'associazione rumeno-nemico rovescia il senso della parola *patria*: qual è la patria cui essere fedele, a quale patria va associata la parola «dovere» perché diventi un talismano che protegge la propria esistenza in un contesto irrazionale come è quello della guerra? David Pop non troverà la risposta a questa domanda, il destino risponde per lui: l'ora della morte temuta e desiderata arriva inaspettata mentre David è altrove, «*appagato e felice*» nel rassicurante spazio familiare, lo spazio degli affetti ritrovato nell'ultima lettera che gli aveva inviato la moglie. Le sue ultime parole, *dovere, fratello, rumeno*, rimangono sospese almeno per chi legge, non così per il soldato rumeno che lo ucciderà, per il quale hanno un significato oltraggioso che deve essere cancellato con il sangue.¹⁰

Con *Ițic Ștrul, disertore* si chiude il viaggio attraverso la guerra prefigurato dall'autore nel ciclo di racconti, che nel 1921 confluiranno in un unico volume, *Norocul* (La sorte). Con titoli diversi la raccolta delle novelle di guerra sarà ristampata altre tre volte, *Catastrofa* (1921), *Trei nuvele* (1924, Tre novelle), *Ițic Ștrul, dezertor* (1932).

A differenza dei primi due racconti, in *Ițic Ștrul, disertore* l'autore non inserisce alcun riferimento al tempo e allo spazio in cui si svolge l'episodio narrato. Sebbene riferimenti espliciti al tempo siano assenti sia in *La danza della morte* che in *La catastrofe*, la geografia entro cui si svolgono le storie e indicazioni temporali indirette aiutano il lettore a orien-

tarsi. Nel primo racconto si fa cenno a più riprese a Prislop, il villaggio della Transilvania da dove provengono Haramu e Boroiu («Vengono dallo stesso villaggio, dalla valle del Someș», «È come se fosse a Prislop», «Continua a mirare, continua a sparare e la sua anima vola a casa, a Prislop»); avendo come punto di riferimento il ritorno dalla Bosnia di Boroiu, si calcolano i sei anni trascorsi fino al momento della partenza per il fronte che segna l'inizio della storia: «Così è passato il tempo. Così sono passati sei anni. Quando è arrivato l'ordine dell'imperatore che gli uomini devono partire per la guerra» (44). Grazie a queste indicazioni si può ricostruire la cornice spazio-temporale della narrazione, anche se rimangono indefiniti il luogo e il tempo dell'episodio raccontato. Costruita a partire dalla geografia sentimentale di David Pop, *La catastrofe* potrebbe essere letta anche come un itinerario nella storia della Transilvania, con il punto di partenza da Năsăud, la cittadina di origine del protagonista, e arrivo ad Arad, la città oggi sul confine con l'Ungheria, dove arriva il treno che trasporta i soldati sul fronte rumeno. I richiami alla storia e alla geografia della regione imprimono alla narrazione un'impronta realistica che compensa l'assenza di riferimenti precisi al tempo della storia raccontata.

Completamente diverso il contesto spazio-temporale di *Ițic Ștrul, dezertor*. La vicenda dei due protagonisti si dipana in un luogo senza nome, fra due fronti opposti che rimangono muti, fino alla scena finale, quando da qualche parte «all'improvviso un boato scosse il silenzio, seguito da un sibilo acuto» (131). I due protagonisti intraprendono un viaggio verso una meta che nessuno dei due sembra conoscere, inoltrandosi in un bosco ricoperto di neve, in silenzio e senza punti di riferimento che facciano riconoscere la direzione del cammino. Il biancore della neve non riesce a rischiare l'atmosfera cupa, opprimente in cui il bosco è immerso: «Il cielo però era cupo e opprimente e talmente basso come se avesse deciso di schiacciare il terreno. Nell'aria vagava una tristezza pesante, che penetrava negli animi più profondamente del freddo onnipotente. Un po' di alberi solitari, neri, con i rami spogli, simili a malati che chiedono clemenza, vegliavano impietriti sotto il peso della solitudine» (114).

La descrizione dello spazio dà ragione dell'architettura del racconto che sembra costruito per sottrazione. Nessuna indicazione viene fornita sull'identità dei due soldati persi nella neve. L'autore darà le prime informazioni sui due protagonisti solo quando Ițic inizia a ricordare Fălticeni, il villaggio moldavo dal quale lui e il caporale Ghioagă provengono («Ițic lo conosceva bene dal paese, da Fălticeni, dove lui aveva una minuscola locanda»). Non accadono eventi inattesi come in *La danza della morte* o *La catastrofe*, dove le scene di guerre sono l'inescibile che scatenano le azioni e le reazioni dei protagonisti. Le parole stesse sono quasi assenti: i dialoghi fra i due si riducono a poche battute, concentrate alla fine della narrazione. Ciò che dà il ritmo al racconto è il silenzio, quello dello spazio cui fa da contrappunto il mutismo ostinato di Ghioagă, che all'inizio impensierisce Ițic per trasformarsi rapidamente nel segno che la sua sorte è segnata.

Un'altra assenza caratterizza la narrazione: mai nel corso del testo si fa cenno all'appartenenza etnica dei due protagonisti. Tranne il riferimento al villaggio moldavo, che colloca i protagonisti all'interno di una comunità rumena, il racconto potrebbe svolgersi in uno dei tanti fronti della guerra, dove due soldati con dei nomi che certo parlano per loro, vagano smarriti in un bosco innevato.

Sebbene in *Ițic Ștrul, disertor* come in *La catastrofe* il conflitto scaturisca da un'identità problematica, l'autore non fa alcun cenno esplicito all'ebraicità di Ițic ma affida lo svelamento della sua appartenenza agli stereotipi fisici e psicologici che connotavano la figura dell'ebreo nella cultura rumena dell'epoca. Questi sono innanzitutto il nome, tipico dell'onomastica ebraica dell'Europa centro-orientale, la descrizione fisica e, infine, il carattere reso precipuo dalla mancanza di coraggio:

Aveva un collo lungo, asciutto, con le vene gonfie, una pelle molto rossa e raggrinzita, punteggiata di lentiggini color caffè grandi come cicatrici di vaiolo. Sotto il mento incominciava la peluria rossiccia, rada e sporca, che gli copriva anche le mascelle, unendosi ai baffi e risalendo lungo le guance fin sotto gli occhi verdi, vivaci, che sembravano eternamente spaventati. Al centro della faccia pelosa e fulva, il naso adunco e sottile si stagliava brusco, imperioso, dandogli una espressione allegra, anche quando gli occhi e la bocca erano colmi di tristezza [s.m.]. (115)

Non era nato coraggioso Ițic Ștrul, ma pauroso e diffidente. [...] A Fălticeni la gente lo aveva soprannominato «il coniglio».¹¹ (118)

E però è proprio l'ebraicità di Ițic a creare il conflitto. È in questa identità che risiede la ragione del suo viaggio verso la morte, un'identità che lo esclude dalla comunità cui pure lui vorrebbe appartenere, nel suo caso l'esercito rumeno. Anche a Ițic, come a David Pop, viene indicata una via di salvezza nella diserzione. Ma se nel caso di David Pop la diserzione sarebbe potuta essere uno dei modi di sciogliere il conflitto che la sua identità multipla gli poneva, sottraendosi alla guerra dove avrebbe dovuto uccidere i "fratelli rumeni" – scelta prefigurata dall'alter ego Alexe Candale – per Ițic la diserzione equivale a rinnegare ciò che è diventato grazie alla guerra. Da «coniglio» Ițic è diventato un bravo soldato, coraggioso tanto da aspirare segretamente a una medaglia che ne riconosca il merito sul campo di battaglia:

Non poteva sospettare che il suo Ițic ora bramava un chiaro riconoscimento del proprio eroismo di fronte al nemico. Come avrebbe potuto sospettarlo la donna, quando lui stesso accarezzava il suo desiderio solo in segreto, perché sia mai che un commilitone più burlone di altri lo inizi a sfottere. E malgrado ciò continuava a sognare la decorazione, quasi che da questa dipendesse tutto il suo futuro. Per questo sgomitava ogni volta che c'era in ballo un compito pericoloso. Gli tremava il cuore, era scosso dalla paura eppure non si tirava indietro. Spesso fantasticava dello stupore dell'intero rione quando lo avrebbe visto con la medaglia al petto. E gli sembrava di sentire i bisbigli di tutti: «Guarda tu il coniglio... Che uomo coraggioso!». (120-121)

Per Ițic la «nuova» identità non è una protezione, aver fatto il proprio *dovere*, la parola talismano alla quale David Pop aveva per un momento affidato la sua salvezza, non basta a cambiare il corso del suo destino, la sua sorte è segnata perché così era scritto nel... suo nome.

La morte che l'autore sceglie per Ițic è l'ultimo spazio di libertà concesso al condannato: uccidersi nel modo in cui sono puniti i disertori, i traditori, è un segno di resa ma allo stesso tempo diventa il suo gesto estremo per ribellarsi e non accettare di essere ciò che caparbiamente non vuole essere: un disertore.

Sul volto di Ițic Ștrul, illuminato dalla luce del sole che pietosamente cerca di cancellare «le tracce di sofferenza» e appianare «le increspature del disonore» mentre la guerra continua a strepitare «più furiosa, più insaziabile, simile a un enorme uccello predatore» (133), si chiudono i racconti dedicati alla Prima guerra mondiale da Liviu Rebreanu, uno scrittore che sebbene non l'avesse vissuta sul campo di battaglia, l'aveva comunque vissuta in prima persona, come vivrà in prima persona le conseguenze del conflitto: il rumeno transilvano arrivato a Bucarest da esule, nel 1908, a dieci di distanza, nel 1918, ne diventerà un cittadino a pieno titolo.

Eppure, nonostante le vicissitudini personali dell'autore e i riverberi biografici che illuminano i suoi testi, la guerra di Rebreanu non è solo il conflitto che ha provocato devastazioni in quel tempo e in quello spazio cui apparteneva: in essa si intravede un conflitto più universale che rimanda alla «coscienza tragica del mondo»¹² che ha fatto creare allo scrittore degli eroi per i quali sarebbe esistita esclusivamente la gloria letteraria. □

Note

1. Questo contributo riprende l'introduzione alla traduzione in italiano dei tre racconti di guerra di Liviu Rebreanu, *Hora morții* (La danza della morte), *Catastrofa* (La catastrofe), *Ițic Ștrul, dezertor* (Ițic Ștrul, disertore), curata da chi scrive e pubblicata per le edizioni Marsilio nella collana di classici centroeuropei "Gli Anemoni" diretta da Annalisa Cosentino e Luigi Reitani. Nel panorama editoriale italiano, questa collana si distingue per il profilo squisitamente specializzato fondato sul recupero e sulla diffusione di testi in prosa e versi di autori riconducibili per la loro biografia e/o formazione alla galassia della letteratura centro-europea. Una particolare attenzione è riservata alle opere di autori legati al contesto storico-culturale dell'impero asburgico. In occasione del centenario della Prima guerra mondiale, i curatori della collana hanno ritenuto opportuno allargare i confini del progetto editoriale allo spazio rumeno, in particolare transilvano, data la centralità di quest'ultimo nelle vicende che hanno segnato la crisi e la dissoluzione dell'impero mitteleuropeo. Va da sé che L. Rebreanu per il suo profilo biografico e letterario è apparso l'autore più appropriato a rappresentare il punto di vista «rumeno» sull'evento che ha determinato la nuova configurazione geopolitica dell'Europa; cf. Liviu Rebreanu, *Eroi senza guerra*, a cura di Angela Tarantino, Venezia, Marsilio, 2018. Le traduzioni dei racconti di Rebreanu inserite nel contributo sono tratte da questa edizione; i rimandi alle pagine sono inseriti alla fine delle citazioni fra parentesi tonde.
2. Nicolae Balotă, *Rebreanu sau vocația tragicului*, in *De la Ion la Ioanide. Prozatori români ai secolului XX*, București, Eminescu, 1974, pp. 5-38, p. 20.
3. Liviu Rebreanu, *Golanii. Nuvele*, a cura di V. Filimon, București, Agora, 2011, p. 25.
4. La bibliografia critica sull'opera di L. Rebreanu è molto ampia e copre un arco di tempo che si estende dall'affermazione dell'autore come romanziere nel 1920, in coincidenza con la pubblicazione di *Ion*, fino alla contemporaneità. Per un approccio complessivo sebbene non esaustivo sull'opera di Rebreanu si rimanda alla voce curata da Ovid S. Crohmălniceanu per il *Dizionario generale della letteratura rumena* del 2006 e alla bibliografia di corredo: Ovid

- S. Crohmălniceanu, *Liviu Rebreanu*, in Eugen Simion (ed.), *Dicționarul general al literaturii române, P/R*, București, Univers Enciclopedic, 2006, pp. 562-576.
5. Liviu Rebreanu, *Opere*, 2, *Nuvele*, testo scelto e stabilito, note, commenti e varianti di Nicolae Gheran e Nicolae Liu, București, EPL, 1968, p. 407.
 6. Keith Hitchins, *Romania 1866-1947*, Oxford, Oxford University Press, 1994; ed. rum.: *România. 1866-1947*, tr. G. Potra e D. Răzdolescu, București, Humanitas, 2013, edizione da cui si cita, pp. 304-307.
 7. Per un approfondimento del contesto storico della questione transilvana si rimanda a Ioan-Aurel Pop, Thomas Nägler e András Magyari (edd.), *Istoria Transilvaniei*, I-III, Cluj-Napoca, Institutul Cultural Român/Academia Română – Centrul de Studii Transilvane, 2003-2008, disponibile anche in traduzione inglese, *The History of Transylvania*, I-III, Cluj-Napoca, Romanian Academy – Center for Transylvanian Studies, 2009-2010. Sul coinvolgimento della Romania durante la Prima guerra mondiale e sulle conseguenze sull'assetto geopolitico successivo al conflitto si veda Keith Hitchins, *Romania 1866-1947*, *op. cit.* Dello stesso autore è disponibile in italiano il compendio in un volume pubblicato nel 2015: Keith Hitchins, *Romania. Storia e cultura*, tr. di P. Budinich, postfazione di A. Basciani, Trieste, Beit, 2015 (originale *A Concise History of Romania*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014).
 8. Allo scoppio della Prima guerra mondiale, Liviu Rebreanu vive ormai a Bucarest da alcuni anni; se da un lato lo status di suddito dell'impero austro-ungarico con un passato da ufficiale nel Regio Esercito Ungherese, che vive fuori dai confini dell'impero, gli ha consentito di sottrarsi agli obblighi militari che gli avrebbero imposto di combattere fra i ranghi dell'esercito imperiale contro i soldati rumeni, dall'altro ha creato le premesse per il clima di sospetto di cui sarà oggetto nella Capitale rumena occupata dall'esercito tedesco. Nella Bucarest del 1917, Liviu Rebreanu deve sopportare il fardello di quella che al momento è ancora una doppia identità, almeno sul piano strettamente giuridico: rumeno/transilvano è oggetto di attacchi sia da parte di connazionali che lo accusano di spionaggio a favore dell'esercito occupante, sia da parte delle autorità militari che lo considerano un disertore. Proprio per una denuncia di diserzione, viene arrestato nel maggio del 1918; dopo una fuga avventurosa riesce a trovare riparo in Moldavia, dove dalla fine del 1916 si erano installati la corte e il governo. L'episodio sarà il pretesto narrativo di *Calvarul* (1919, *Il calvario*), primo esercizio della forma romanzo che, data la cornice storica, rientra a pieno titolo nella costellazione narrativa fondata sul tema della guerra. Il racconto autobiografico affidato all'alter ego Remus Lunceanu, un giovane rumeno transilvano arrivato a Bucarest spinto dal desiderio di affermarsi come poeta nella lingua materna, restituisce l'esperienza esistenziale dell'autore costretto a confrontarsi con un contesto sociale in cui il proprio vissuto biografico suscita diffidenza se non ostilità; sentimenti che a loro volta contribuiscono ad acuire la percezione di non appartenenza, di estraneità ad uno spazio che malgrado tutto sente come proprio:

Solo adesso mi viene in mente che ho dimenticato di dire ciò che avrei dovuto rivelare prima di ogni cosa: sono transilvano. Questo è tutto. Sono circa dieci anni che sono arrivato in patria [si riferisce alla Romania]. Dall'altra parte ero stato un miserabile nulla innamorato della scrittura in rumeno. [...] Solo chi è vissuto fra stranieri nemici sa e può sentire e apprezzare davvero la nostalgia, quella grande e lacerante. È stato necessario un terribile sforzo per gettarmi nell'ignoto con una poesia scadente in tasca e speranze grandiose in mente. Quante volte avrei avuto il diritto di rimpiangere quello sforzo, quante volte! E non lo rimpiango neppure oggi, quando...

Le ragioni della diffidenza e del malanimo che i rumeni di Romania – la «țara» (patria) al di là dei Carpazi – provano verso i rumeni di oltre Carpazi glieli spiega un amico bucarestino:

*È vero, per i transilvani si preannunciano giorni difficili. Il più saggio è colui che può andar via. Cosa li aspetta qui, chi può saperlo?! Sta sicuro che i tedeschi non sono cannibali. Barbari sì, se vuoi. Non caveranno gli occhi a nessuno, né taglieranno le braccia ai bambini... No. Li comprenderanno. Capisci la differenza? Ottieni lo stesso risultato con metodi più... scientifici... Infine... Credi che si dovranno occupare solo di voi? Sarebbe ridicolo. Ah, sì, di quei transilvani che hanno urlato a gran voce, sì... Gli altri?... Forse se l'occupazione durerà a lungo. [...] Non dico che non esista il pericolo. Lo stesso pericolo ti braccia in Moldavia o forse in Russia, perché come fai a sapere dove si ferma la bufera?... Oggi, voi transilvani non siete esattamente... desiderabili. [...] Tre quarti di coloro che qui formano l'opinione pubblica sono convinti che voi e gli ebrei siete la causa della sconfitta. Un generale strilla a gran voce che in Transilvania ha trovato solo rinnegati... Perché non vi ha ammesso nell'esercito? Perché? Non ti sei fatto questa domanda? Dopo molte insistenze ne sono stati accettati due tre. Solo questo. Il resto, emarginati, o nello spionaggio. Noi ci siamo mobilitati per liberare la Transilvania, e adesso vediamo la nostra patria conquistata. C'è bisogno di capi espiatori. Siete voi?... [...]. Domani, se la fortuna girerà, sarete di nuovo osannati. (Liviu Rebreanu, *Calvarul*, in *Opere*, 3, *Nuvele*, testo scelto e stabilito, note, commenti e varianti di Niculae Gheran e Nicolau Liu, București, EPL, 1968, p. 12 e pp. 28-29)*

Per il ruolo svolto da questo testo nel processo di costruzione identitaria di scrittore di lingua rumena cf. Adrian Tudurachi, *Reprimer le multilinguisme: la naissance d'un grand écrivain national dans les ruines de l'Empire*, «Neohelicon», 45 (1), 2018, pp. 65-81, accessibile al sito: <http://dx.doi.org/10.1007/s11059-018-0425-1>.

9. Sull'architettura circolare dei testi di Rebreanu che si fonderebbe su una costruzione in forma di spirale più che di circonferenza perfetta cf. Călin Teuțișan, *Strategii ale creației*, in *Fețele textului*, Cluj-Napoca, Limes, 2002, pp. 31-48.
10. Balotă, *Rebreanu sau vocația tragicului*, p. 21.
11. Nella monografia dedicata all'*Immagine dell'ebreo nella cultura rumena*, A. Oișteanu cita Rebreanu come un esempio di autore «che fa dell'immagine di un suo personaggio – Ițic Ștrul, il locandiere ebreo di Fălțiceni – una collezione di segni identitari considerati specifici dell'etnia». Nel frammento citato, le parole sottolineate indicano i tratti identitari discussi da Oișteanu e ripresi, fra gli altri, dal racconto di Ițic. Cf. Andrei Oișteanu, *Imaginea evreului în cultura română: studiu de imagologie în context est-central european*, București, Humanitas, 2001, p. 40; per una descrizione più estesa degli stereotipi che contraddistinguono la figura dell'«ebreo» dal punto di vista fisico, sociale e psicologico si rimanda ai capitoli *Portretul fizic* (Il ritratto fisico), *Portretul profesional* (Il ritratto professionale), *Portretul moral și intelectual* (Il ritratto morale e intellettuale), pp. 37-271. Per la questione ebraica nella storia e nella cultura rumena nel periodo precedente la Prima guerra mondiale e nel periodo immediatamente successivo cf. Carol Iancu, *Les Juifs en Roumanie (1866-1919). De l'exclusion à l'émancipation*, Aix-en-Provence, Éditions de l'Université de Provence, 1979; Leon Volovici, *Ideologia naționalistă și «problema evreiască» în România anilor '30*, București, Humanitas, 1995.
12. Balotă, *Rebreanu sau vocația tragicului*, p. 37.

Abstract

Writing Identity: Liviu Rebreanu's War Stories

The paper focuses on three stories by Liviu Rebreanu: “Catastrofa” (The catastrophe), “Hora morții” (The death hora), “Ițic Ștrul, dezertor” (Ițic Ștrul, deserter)—all dedicated to the First World War. Unlike *Pădurea spînzuraților* (Forest of the hanged), which helped lay the foundations of the modern Romanian literary canon, the short stories were disregarded by 20th-century historical literary criticism, even if they presented important clues as to how the author structured the representation of a national identity yet to be defined. In particular, the analysis will focus on the process of building characters with plural identities, tracking the genesis of the author's first literary productions.

Keywords

Liviu Rebreanu, First World War, war stories, plural identity, national identity